



**VNiVERSiDAD
D SALAMANCA**

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

Complejidad visual y narrativa en el cine de Fritz Lang en relación con el cine oscuro- expresionista alemán.

Análisis estético de su filmografía

Marcos Jiménez González

Director: José Luis Molinuevo Martínez de Bujo

Codirector: Antonio Notario Ruiz

Departamento de Filosofía, Lógica y Estética

Universidad de Salamanca

2019

“Complejidad visual y narrativa en el cine de Fritz Lang en relación con el cine oscuro-expresionista alemán. Análisis estético de su filmografía”

Tesis doctoral presentada por Marcos Jiménez González, dirigida por José Luis Molinuevo Martínez de Bujo y codirigida por Antonio Notario Ruiz

Vº Bº del director

Firma del doctorando

A mi padre, Santos, por la dedicación y la esperanza.

Índice general

1. Prólogo.....	1
2. Introducción.....	9
2.1. Estado de la cuestión.....	9
2.2. Introducción conceptual.....	15
2.2.1. El expresionismo como problema: una corriente artística compleja.....	15
2.2.2. El cine expresionista.....	22
2.2.3. Caligarismo.....	30
2.2.4. Signo, símbolo y planos dinámico-deformes.....	35
2.2.5. El claroscuro y las sombras.....	43
2.2.6. Entre personajes tiránicos y trágicos.....	48
2.2.7. Rasgos del cine oscuro-expresionista.....	54
2.3. El cine alemán de Lang entre dos líneas estéticas.....	56
2.4. Enfoques para abordar el problema: el cinematográfico y el estético.....	62
2.5. El conflicto en torno al periodo estadounidense: el diálogo con Europa.....	72
3. Primera parte: El cine alemán de Fritz Lang.....	79
3.1. Fritz Lang: un recorrido por el periodo alemán, su visión del cine y la relación con las principales productoras durante la República de Weimar.....	81
3.2. <i>Der müde Tod</i> (1921) entre las dos líneas estéticas: la aparición de los planos estático-simétricos y la tendencia estética hacia lo bello y lo sublime.....	105
3.3 La línea estética tradicional: belleza, sublimidad e identificación estética y moral.....	117
3.3.1. <i>Die Spinnen</i> (1919-1920), como antecedente de la estructura binaria.....	120
3.3.2 <i>Die Nibelungen</i> (1924): Afianzamiento de los planos estático-simétricos y la aparición de lo monumental. Consolidación del esquema (binario) basado en la estética tradicional.....	123
3.3.3 <i>Frau im Mond</i> (1929): Continuación del esquema binario y representación del sujeto trágico-heroico como personaje esencial de las películas de destino.....	138
3.3.3.1 Continuación de los rasgos de las películas monumentales: planos estático-simétricos, fascinación por lo maquínico y el tratamiento de las masas: un vínculo con el cine de propaganda.....	148
3.3.3.2 Fritz Lang y el género de alpinismo: vinculación entre el espíritu de lucha romántico en sus películas de destino y la aparición del mismo en las películas de montaña.....	157
3.4. Recapitulación: <i>Die Nibelungen</i> (1924) como máxima representante de las películas basadas en la estética tradicional y de los <i>Großfilme</i>	163

3.5. La línea estética basada en la atracción por los elementos negativos de la representación.....	167
3.5.1. <i>Dr. Mabuse</i> (1922): entre el folletín, el expresionismo y la Nueva Objetividad	167
3.5.2. <i>M</i> (1931) y el atractivo estético del crimen y del asesino	195
3.5.2.1 Hans Beckert y el doble: entre la monstruosidad expresionista y el reflejo de la realidad	202
3.5.3 Recapitulación: El cine de crímenes (<i>Künstlerische Filme</i>) en contraposición a los cuentos de hadas (<i>Großfilme</i>)	209
3.6. <i>Metropolis</i> (1927): La unión de las dos líneas estéticas.....	211
3.6.1. La recepción ambigua del filme	211
3.6.2. Relación con la pintura y la arquitectura expresionistas	214
3.6.3. Relación con otras artes y corrientes de la época	221
3.6.4. La estructura narrativa y el tratamiento de las imágenes.....	231
3.6.4.1 Análisis de la estructura binaria	231
3.6.4.2. Análisis de los elementos propios del cine oscuro-expresionista	246
3.6.4.3. El carácter mesiánico del filme: interpretaciones	256
4. Segunda parte: El cine estadounidense como heredero de algunos rasgos narrativos y visuales de la etapa alemana	265
4.1. La etapa americana, un periodo de inestabilidad personal y profesional.....	267
4.2. La venganza y la construcción de los personajes en <i>Fury</i> (1936).....	297
4.2.1. El encuentro con Hollywood: La introducción de ligeros cambios en el cine.....	297
4.2.2. Análisis de la estructura narrativa: La venganza como eje central del relato.....	301
4.2.3 La venganza como eje central del relato en otras películas estadounidenses.....	311
4.2.4 El empleo de otros recursos propios del cine alemán: el carácter documental y la psicología de las masas	319
4.3. La lucha individual contra las circunstancias en <i>You Only Live Once</i> (1937).....	327
4.3.1 Del sujeto trágico-heroico al fugitivo. La evolución de la lucha contra el destino a la lucha contra las circunstancias	327
4.3.2. La lucha contra las circunstancias en el vengador y en el fugitivo. Antecedentes alemanes.....	333
4.3.3. <i>You only live once</i> (1937) como ejemplo de película en la que se reflejan estas características: el individuo contra las circunstancias y el mecanismo narrativo del “ <i>Destiny-machine</i> ”	341
4.4. El cine negro de Lang: la utilización de recursos oscuro-expresionistas más allá del género	349
4.4.1. El cine negro como heredero temático y estilístico de la nueva objetividad y del expresionismo	349

4.4.2. Los recursos oscuro-expresionistas en la etapa americana: La función narrativa de las sombras.....	357
4.4.2.1 La controversia generada por el uso de las sombras.....	370
4.4.3. Otros recursos oscuro-expresionistas aplicados en el periodo americano.....	376
5. Conclusiones.....	389
6. Recursos audiovisuales y bibliográficos.....	393

1. Prólogo

La presente investigación trata sobre la complejidad estilística que presenta el cine de Fritz Lang en relación con el cine expresionista realizado en la Alemania de la República de Weimar. Se trata de un estudio narrativo e iconográfico de algunas de sus películas, en el que se pretende ahondar en las contradicciones estilísticas que se dan tanto en sus filmes alemanes como en los estadounidenses.

Respecto a los primeros, la problemática versa sobre la situación estilística en la que tradicionalmente se los ha ubicado, la corriente expresionista, cargada de conflictos en sí misma y difícil de categorizar. Los conflictos que presenta el segundo bloque de películas se basan en la interpretación de una posible continuación estilística respecto a los primeros, opuesta a una lectura autónoma, que no solo provocaría una escisión entre la etapa alemana y la estadounidense, sino que desembocaría en una concepción autónoma de cada película, sin reparar en absoluto en las relaciones narrativas o visuales con las demás¹. Se trata de un estudio en el que se profundizará en las relaciones entre filmes y en las interpretaciones que se han hecho de ellos.

El título, *Complejidad visual y narrativa en el cine de Fritz Lang en relación con el cine oscuro-expresionista alemán. Análisis estético de su filmografía*, resume muy bien los temas que se van a tratar; a saber, análisis narrativo y visual de los filmes, que incluye el estudio del argumento, la idiosincrasia de los personajes, la función que desempeñan, así como los aspectos icónicos (decorado, iluminación, estructura, planos etc.), los cuales tienen, a su vez, una función narrativa que se explicará en cada caso particular. También explica cuál es el cine que se va a tratar en la investigación: el de Fritz Lang y el expresionista. Si se utiliza el término “oscuro-expresionista” es porque el expresionismo cinematográfico ha generado una serie de polémicas a lo largo de la historia, las cuales se abordarán en la introducción y que hacen que se haya optado por elegir una de sus múltiples ramificaciones: la relacionada con los elementos perturbadores, tenebrosos, sombríos y, en

¹ Se hará referencia continuamente a “las dos etapas del director” relativas a la primera parte de su carrera, el periodo alemán y, al segundo, el estadounidense. Es cierto que se concibe una tercera etapa en la que el director vuelve a Alemania y, otra intermedia, la francesa; sin embargo, se atenderá a las dos primeras ya que son las que provocan el conflicto principal del estudio.

definitiva, oscuros. Sin embargo, durante el texto aparecerán varias películas alejadas de estas categorías que, no obstante, tendrán relación con ellas.

La investigación tiene varios objetivos. El primero, relacionado con la introducción y con la primera parte, es desmontar el tópico existente en cuanto a la concepción del cine alemán de Fritz Lang como cine expresionista. El origen de este problema viene dado, primero, porque el director es coetáneo de los cineastas expresionistas y, segundo, porque se separó de la corriente verbalmente, desmintiendo así su relación con el movimiento. Porque, aunque él mismo se apartara de dicha etiqueta, lo cierto es que ha pasado a la historia del cine como realizador expresionista, tal y como atestiguan los numerosos artículos de prensa en los que se le ubica como uno de los maestros del expresionismo. La finalidad de resolver este conflicto es la aclaración de los términos en los que se plantea; por eso, en la introducción se hace un análisis tanto del expresionismo en general como del expresionismo cinematográfico. El resultado será que Lang no es tan expresionista como se le concibe en el imaginario colectivo general ni está tan fuera del movimiento como él mismo pretendía; es decir, que los rasgos expresionistas que aparecen en su obra pueden entenderse como complejos o problemáticos, debido a la multitud de interpretaciones diferentes que se han hecho de esta corriente. Para ello, se estudian detalladamente los recursos y propiedades del movimiento, cuestionando en qué medida el expresionismo se manifiesta o no en sus películas. De este modo se verá que lo que parece una categorización simple resulta ser muy compleja, por lo que se requiere considerar varios matices para entender la amplitud del problema.

El segundo objetivo, relacionado ya con el cuerpo de la tesis, es mostrar la complejidad característica del cine de Fritz Lang en general y del alemán en particular. Para ello se ahondará en las distintas técnicas narrativas y en los recursos visuales utilizados, señalando las similitudes y diferencias existentes dentro del periodo alemán, lo que provocará la separación en los dos bloques estéticos. Se pretende dar cuenta de la heterogeneidad estilística que caracteriza al director, en comparación con otros realizadores contemporáneos que, ubicados en estilos similares, presentan uno más homogéneo². Se trata del objetivo principal de la investigación, pues la mayor parte de los análisis realizados sobre el director no abordan el tema en estos términos, a excepción de los estudios

² Las películas de Robert Wiene o de Paul Leni, por ejemplo, por diferentes que sean, responden a la línea estética basada en la atracción por los elementos negativos (oscuros) de la representación. Lang, sin embargo, se moverá entre esta línea y la opuesta, dotando a su obra de mayor eclecticismo.

realizados por Tom Gunning o David J. Levin, que sí están relacionados con la perspectiva principal desde la que se hace la tesis. En este sentido, dicho objetivo se basa en ahondar en el estudio estilístico y narrativo del director, abordando el tema desde el punto de vista estético, que será fundamental.

El tercer objetivo, relativo a la última parte, es repasar las distintas teorías e interpretaciones de la carrera de Lang, referentes a las lecturas existentes en cuanto a las relaciones entre las dos etapas principales, para hacer una relectura y solventar sus errores. Se trata de un objetivo similar al primero, ya que ambos se basan en desmontar interpretaciones aparentemente correctas que, analizadas en profundidad, resultan generales. Se pretende observar en qué medida las películas de la etapa alemana se relacionan con las de la etapa estadounidense, desvelando relaciones narrativas y visuales y repasando las apuntadas por otros teóricos de su cine.

Los tres objetivos señalados se engloban en uno solo, convirtiéndose en el más amplio de todos ellos: actualizar el estudio de Fritz Lang desde un punto de vista artístico y estético, yendo más allá del estrictamente cinematográfico o biográfico, que es la perspectiva desde la que parten la mayoría de los estudios realizados sobre su figura.

El análisis tanto del cine de Lang como del cine oscuro-expresionista requiere una división del trabajo en tres partes que, aun relacionadas entre sí, atienden a distintos tipos de cine cada una y que van adquiriendo conexión paulatinamente.

La introducción es una parte fundamental de la tesis, respondiendo a un marco teórico en forma de análisis del cine oscuro-expresionista de la República de Weimar, en el que se repasará el expresionismo como corriente artística en general, concibiéndolo como uno de los movimientos principales del primer tercio del siglo XX. En esta parte se analizará lo que es el expresionismo, cuáles son sus principales influencias artísticas y por qué se define como tal. Este último propósito requiere entender el expresionismo como un proyecto artístico y moral cuya máxima es la expresión de estados de ánimo. Después, se analizará el cine expresionista alemán y el conflicto que genera en cuanto a definición, categorización e interpretaciones. Se trata de un punto importante porque se explicarán las ramificaciones anteriormente citadas, quedando claro el origen del concepto de “cine oscuro-expresionista”, tan importante en la investigación. Una vez aclarados los conflictos y polémicas que genera la categoría “cine expresionista”, se pasará a analizar algunas películas que se han ubicado tradicionalmente en dicha corriente, para señalar las

características principales y las influencias artísticas que poseen. *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920)³, de Robert Wiene, *Der letzte Mann* (1924), de F. W. Murnau u *Orlacs Hände* (1924), también de Wiene, serán las piedras angulares de esta parte, sirviendo de referencia para otras películas, en cuanto a las técnicas utilizadas y a la construcción de personajes. Lo relativo a los personajes, y a su construcción, ocupará la parte final de la introducción, sirviendo de análisis y resumen de los arquetipos predominantes en las películas oscuro-expresionistas, heredados, en muchas ocasiones, de motivos y personajes decimonónicos, expuestos en la literatura y recreados en la pintura. Aquí se verán estereotipos como el individuo trágico, característico de la literatura romántica alemana, de personajes como Werther, de Goethe, o como Raskólnikov, de *Crimen y castigo* (1886)⁴, de Dostoievski, si se atiende a la novela rusa. También otros iconos, como los personajes tiránicos, o el análisis del estereotipo de la *femme fatale*, propios de la tradición judeocristiana, y popular en la literatura y la pintura del siglo XIX, así como en el cine alemán de los años veinte y el cine negro estadounidense de los años cuarenta y cincuenta. El análisis de estas características establecerá la base teórica a partir de la cual se puede pasar a analizar el cine alemán de Fritz Lang, enmarcado y, a la vez, apartado, de las características oscuro-expresionistas.

La primera parte consta de un análisis del cine alemán de Lang, en la que se tendrá en cuenta la base teórica anterior para observar el modo en el que se manifiesta en su cine. Es ahí, precisamente, donde se encuentra un conflicto estilístico que hace necesaria la división de sus películas alemanas en dos bloques, respondiendo a dos distintas líneas estéticas presentes en los filmes. Antes de realizar el análisis estético se advierte de la dificultad que posee una investigación en esta línea, ya que requiere repasar las teorías de los estudiosos del cine y de los distintos modelos de representación fílmicos que, una vez revisados, se entenderán como fundamentales pero insuficientes para el análisis estético propuesto en la tesis. Esto se produce porque los modelos expuestos, entre otros, por Noël Burch o Vicente Sánchez-Biosca, atienden a una perspectiva estrictamente cinematográfica, mientras que aquí se necesita una que se encuentre en constante relación

³ Todos los títulos de películas o de material audiovisual que aparezcan en el texto se mostrarán de acuerdo con su título auténtico, sin traducción, al tratarse de documentos que han sido consultados y revisados en formato original.

⁴ Los documentos textuales, ensayos, novelas etc. se mostrarán de acuerdo con el idioma en el que se han consultado para la investigación.

con el arte en general, por lo que el punto de vista cinematográfico estará en constante relación con otros ámbitos cercanos a la estética y la teoría del arte.

Una vez apuntadas estas consideraciones, se pasará directamente a explicar la perspectiva estética, mediante la cual se observará que las películas del periodo alemán de Lang se dividen en dos líneas estéticas diferentes que, no obstante, pueden llegar a entremezclarse, como en el caso de *Der müde Tod* (1921) o *Metropolis* (1927). Se parte, entonces, de una línea que sigue la tradición oscuro-expresionista, en cuanto a la manifestación de los elementos expuestos en la primera parte de la investigación y a la atracción por los elementos negativos de la representación (sombras, claroscuros, individuos trágicos, personaje tiránicos, mujeres fatales etc.), así como a su herencia decimonónica, y de otra que se remonta a mucho antes, a la concepción platónica del arte, en la que los elementos estéticos bellos son necesariamente los positivos en términos morales, es decir, que se produce una identificación estética y moral, en la que el juicio ético está completamente unido al estético, rasgo que cambió a finales del siglo XVIII, cuando autores como Schiller cuestionan dicha correspondencia, abriendo paso a una escisión que conlleva un cambio en el gusto y en el concepto de belleza. La concepción platónica del arte y del gusto, que a partir de ahora puede denominarse como la “estética tradicional” presuponía que la idea de Belleza iba unida a la de Bien (bondad) y, por ende, a la de las ideas positivas, como la de Verdad o Justicia, por ejemplo. El periodo romántico conlleva el desligamiento de dichos valores, pudiéndose concebir una belleza que nace de aquello que engloba los valores contrarios (dolor, sufrimiento, pérdida etc.) y que muchos teóricos, como Mario Praz, han denominado “belleza medusea”, en honor a la atracción producida por los elementos negativos de la representación. Las películas alemanas de Lang se mueven entre estas dos tendencias, provocando un conflicto al entremezclarse dos líneas que en principio parecen opuestas. Debido a ello se acude a la categoría estética de lo interesante, nacida, también, a finales del siglo XVIII, como elemento reivindicador del valor intrínseco de la contradicción estética, así como de la exaltación y atracción de los elementos negativos (oscuros). En este sentido, la película *Metropolis* (1927) tiene una importancia especial, pues supone la confluencia más notable de las dos líneas estéticas que, conviviendo en la cinta, conforman la máxima representación de lo interesante en su cine alemán.

Se observará, también, que el trasfondo de las dos tendencias se corresponde con lo que teóricos como Gilbert Durand denominaron el régimen diurno de la imagen, en el que

se establece una categorización simbólica del imaginario en forma de tesis/antítesis, que da lugar al diálogo entre claridad y oscuridad o entre luz y sombra. Las dos líneas estéticas presentan dicha dialéctica, siendo *Metropolis* (1927) una especie de síntesis que unirá las dos tradiciones bajo la categoría compleja y aparentemente contradictoria de lo interesante. La dicotomía explicada tendrá muchas definiciones a lo largo de la investigación que, oponiéndose, responden a la naturaleza antitética del régimen diurno de la imagen (películas claras/películas oscuras, películas de destino/películas de instinto etc.).

La primera parte conforma el bloque más denso en lo que a análisis estético se refiere, ya que la segunda supondrá un recorrido por el cine americano del director, partiendo siempre del análisis hecho del cine alemán y de lo apuntado en la introducción. El problema principal que se aborda en el último bloque es el del conflicto generado por la división de la vida y de la obra de Lang en dos etapas: la alemana y la estadounidense. La controversia generada por esta escisión se remonta a los años sesenta, cuando comenzó a valorarse y a tenerse en cuenta la figura del director, situación que dio lugar a varias interpretaciones, al tratarse de dos etapas en las que aparentemente realizó películas muy distintas. La aparición de una visión fragmentada de las dos etapas es lógica, ya que los modos de producción de la industria alemana no eran similares a los de la estadounidense ni, por tanto, los modelos de representación de las cintas. El problema parte de la base de que los filmes alemanes atienden a un modelo de representación asociado al estilo de vanguardia, mientras que los americanos presentan uno institucionalizado, adaptado ya al sistema de producción clásico estadounidense. La polémica viene dada, precisamente, porque dicha afirmación no es totalmente exacta, produciéndose una mezcla de ambos modos de producción y de representación, que desembocan en un híbrido entre el cine de vanguardia, expresionista, en este caso, y el clásico estadounidense. Dicha concepción condujo a una apreciación de su obra americana que tenía como objetivo unificar las dos etapas para que la segunda no quedara infravalorada a favor de una original y siempre más apreciada fase vanguardista; reivindicación que genera otro problema, en el sentido de que la pretensión de ensalzar la segunda etapa provoca una serie de asociaciones con la primera, que no siempre son correctas o exactas, buscando, más bien, provocar una relación puntual que en muchos casos es superficial, inexacta y conveniente para lo que el teórico o el crítico en cuestión quiere demostrar. También se tendrán en cuenta otros puntos de vista, enmarcados siempre en una metodología cuyo centro es su análisis crítico.

En esta segunda parte se analizan las características que han provocado las asociaciones mencionadas, debido a la existencia de una interpretación polémica de la obra de Lang, estudiándose en profundidad los rasgos propios de su cine estadounidense, así como las similitudes y diferencias con las películas alemanas. Aquí se descubrirá que, efectivamente, existen relaciones entre las dos etapas, puntos en común entre ellas e incluso motivos temáticos y narrativos que se manifiestan en ambos periodos, así como técnicas visuales similares. No obstante, las similitudes expuestas no atienden a una asociación puntual entre un fotograma y otro o entre objetos situados en escenarios distintos, sino que la asociación, aunque esté representada en un fotograma o motivo particular, atenderá a un fenómeno general, aplicable a otras películas del director; es decir, que no bastará con encontrar dos fotogramas o imágenes parecidas para establecer una relación entre una cinta y otra, sino que la asociación responderá a una correspondencia entre elementos visuales, narrativos, temáticos o metodológicos: ahí residirá la diferencia respecto a las semejanzas consideradas puntuales.

Para profundizar en este análisis se partirá, primero, de los motivos temáticos y narrativos que aparecen en el cine americano y que tienen su origen en el alemán. Elementos como el destino, la venganza o recursos como el simbolismo ocuparán estas páginas, en las que se observará la utilización de dichos elementos en sus distintos filmes. Ello se mostrará en el segundo apartado de este bloque, donde a través del estudio de las películas *Fury* (1936) y *You Only Live Once* (1937) se hace un recorrido por la filmografía que destaca por la exposición temática de la venganza y del destino, respectivamente. En esta parte el aspecto narrativo de las películas será esencial, encontrándose relaciones argumentales constantes con otros filmes tanto alemanes como estadounidenses.

El aspecto iconográfico cobra importancia en el último apartado del bloque, en el que se hace un recorrido por el cine negro del director en relación con el cine oscuro-expresionista alemán. Aquí se exponen los recursos visuales utilizados, relacionándolos con los recursos visuales oscuros propios del cine alemán abordado en la primera parte de la tesis y en la introducción. La relación entre el cine negro estadounidense y el cine expresionista alemán ha sido tratada por multitud de teóricos y reforzada por la idea de que fueron los emigrantes europeos, los exiliados del nazismo, los que llevaron las técnicas cinematográficas expresionistas a terreno americano. Dada la evidencia de dicha afirmación, el apartado no se reduce a la exposición de los elementos visuales que los exiliados, como Lang, llevaron a Estados Unidos (sombras, claroscuros etc.), sino que,

como se hace durante toda la segunda parte, se profundiza en la significación de estos recursos, analizando su función narrativa y su muestra en la pantalla para dar cuenta de su significación respecto al uso que se le otorga en diferentes películas. De este modo, se obtiene un estudio profundo de la aplicación de estas técnicas, analizando el porqué de su aplicación y revisando los conflictos visuales y narrativos que genera una interpretación superficial de su uso.

El recorrido por el cine de Fritz Lang y el análisis de los elementos narrativos y visuales pretende aclarar la polémica que suscita tanto la heterogeneidad estética de la etapa alemana como el conflicto generado por la etapa estadounidense, así como las relaciones y disociaciones con el cine oscuro-expresionista.

5. Conclusiones

Una vez realizado el estudio del cine de Fritz Lang en relación con el cine de Weimar y analizada la correspondencia existente entre sus dos etapas principales, pueden considerarse varias conclusiones.

Si se atiende a la primera parte de la tesis, la primera conclusión responde al análisis hecho de lo que tradicionalmente se ha concebido como cine expresionista alemán. Se ha llegado a la conclusión de que no puede hablarse de cine expresionista de un modo general, ya que existen varias interpretaciones y grupos de películas expresionistas, así como ramificaciones que, dependiendo de las investigaciones a las que se atienda, pueden considerarse o no expresionistas. Dichas ramificaciones responden a estilos como el teatro filmado (*Kammerspielfilm*), el cine de la calle (*Straßefilm*) o la Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*), que poseen un estilo similar, complementado con otros matices o que, en el caso del último, supone una evolución estilística y temporal que también presenta polémica. Debido al conflicto, en la investigación se ha optado por separar estos estilos cinematográficos del expresionismo, acuñando el término cine oscuro-expresionista, mediante el cual puede reconocerse y diferenciarse una película por la muestra de situaciones propiamente negativas y míseras, representadas bajo la mirada subjetiva y la aparición de elementos fantasmagóricos, monstruosos y simbólicos, relacionados con la parte oscura y negativa del ser humano. En consecuencia, el cine oscuro-expresionista responde estéticamente a los elementos antitéticos del régimen diurno de la imagen, aquello que tiene que ver con la noche, las tinieblas o las sombras. Es importante señalar que muchas veces el término “cine expresionista” se ha utilizado para referirse al cine oscuro-expresionista, haciendo necesario el análisis y la aclaración de dichos conceptos para así evitar confusiones. Por ello ha sido posible establecer una oposición directa entre el cine oscuro-expresionista y la primera parte de *Die Nibelungen: Siegfried* (1924), así como con las películas que presentan características similares a ella. Dicha oposición sería inexacta si la película se hubiera opuesto al cine expresionista en general, ya que una de las posibles ramificaciones del mismo, en un sentido amplio, es el expresionismo arquitectónico o decorativo, rama que se manifiesta tanto en *Siegfried* (1924) como en *Metropolis* (1927), así como en otras películas monumentales de la talla de *Frau im Mond* (1929). La necesidad

de abordar el problema desde el punto de vista estético viene dada, precisamente, para poder establecer una diferencia entre estas películas y aquellas que presentan unas imágenes y una narración completamente diferente. Es decir, que en un estudio genérico o abordado desde la perspectiva de la historia del cine o de los estudios cinematográficos *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) y *Siegfried* (1924) pertenecen a estilos y a épocas similares; sin embargo, en el presente estudio, dichos filmes forman parte de dos extremos opuestos en cuanto a las líneas estéticas seguidas, imágenes y narración, por lo que ha sido necesario analizar su estructura e iconografía y señalar las diferencias existentes. Por lo tanto, otra conclusión referente a la primera parte es que el cine realizado durante la República de Weimar es complejo, pudiéndose detectar multitud de estilos y corrientes cinematográficas que, en algunos casos, como en el del cine de alpinismo (*Bergfilm*) o el cine cultural (*Kulturfilm*), poco o nada tienen que ver con el expresionismo. Esto subraya la escisión existente entre el estilo en el que tradicionalmente se ha ubicado a Fritz Lang y en el que se le ha pretendido ubicar en la investigación. Ante la concepción general de que el director es uno de los grandes maestros del expresionismo, en la tesis se ha propuesto que si se indaga y se profundiza en sus trabajos alemanes se descubre que Lang se sirve de recursos propios de distintas corrientes artísticas presentes en la Alemania de los años veinte, y que considerarlo “cineasta expresionista” es caer en el mismo error generalista en el que se encuentra la categoría de cine expresionista en un sentido amplio.

Por ello, la conclusión principal de la primera parte es que el director posee un estilo heterogéneo, ecléctico, que abarca dos líneas estéticas que llegan a entremezclarse y que suponen la máxima expresión de la categoría de lo interesante. Esto sucede porque la mayor parte de los directores de la época hicieron películas enmarcadas en una de las dos líneas estéticas explicadas, mientras que Lang, dependiendo de la película, seguía una u otra o entremezclaba las dos, lo que le conduce a “la totalidad desarmónicamente armónica”, a la que se refería Rosenkraz en su *Estética de lo feo* (1853), que conforma una “interesante unidad”.

Tras el exilio, la situación geográfica y social cambia, y con ellas su modo de hacer cine, lo que supone el principal problema de la segunda parte de la tesis en cuanto a la división de su carrera en dos etapas principales. En este bloque se han repasado las interpretaciones hechas sobre la relación entre los dos periodos, basadas principalmente en una contraposición entre homogeneidad estilística (postura que iniciaron los críticos de la revista *Cahiers du cinéma*, consolidándose como la visión principal de la carrera del

director), y la autonomía interpretativa de cada obra, interpretación propuesta por Sánchez-Biosca, al considerar que no existe prueba por la que la unidad deba predominar ante la disparidad. Después del análisis realizado, en referencia a dicho conflicto, puede concluirse que las propuestas hechas hasta el momento suponen dos extremos que son igualmente erróneos, ya que no existe ni una separación total entre un periodo y otro ni una unión; tampoco pueden obviarse las relaciones existentes entre las distintas películas diciendo que están fundamentadas en premisas inexistentes, porque no es del todo cierto, ya que el propio Lang se refirió a elementos comunes en todo su cine (la Muerte o el destino, por ejemplo) y en la investigación se han detectado patrones similares en cuanto a la narración, la construcción de personajes o la iconografía. Puede deducirse, más bien, la existencia de una serie de elementos entremezclados entre las dos tradiciones cinematográficas, que conforman el estilo complejo del cine americano del director, otorgándole una categorización factible en cuanto a la relación con otros géneros del cine contemporáneo (*western*, aventuras, cine negro, etc.),⁷⁰² cosa que no ocurría en la etapa alemana, y que le dota de unas características estilísticas personales, que trascienden el género y la clasificación anterior, mostrando una serie de elementos narrativos propios que forman parte tanto de sus películas alemanas como de las estadounidenses. En este sentido, es importante dar cuenta de la relación entre los dos periodos y atender al análisis narrativo y visual realizado, yendo más allá de los tópicos y de los símiles casuales, hasta llegar a la conclusión de que en su cine existen ciertos motivos o patrones que se repiten. Narrativamente, la representación de la venganza o de la lucha del individuo contra el destino serán motivos habituales de su obra, trasgrediendo el género y el tiempo; metodológicamente, destacará el aspecto documental y el reflejo de elementos propios del ambiente intelectual de la época, como la puesta en escena de las masas y la exposición de su comportamiento, por ejemplo; y, visualmente, destacará el uso de recursos ligados al cine oscuro-expresionista, heredados en su mayor parte por el cine negro, que Lang utilizará

⁷⁰² Véanse los numerosos estudios comparativos entre Fritz Lang y otros directores contemporáneos, como Alfred Hitchcock, por ejemplo, entre los que destacan:

ELSAESSER, Thomas, "Too Big and Too Close: Alfred Hitchcock and Fritz Lang", en GOTTLIEB, Sidney, ALLEN, Richard (eds.), *The Hitchcock Annual Anthology: Selected Essays from Volumes 10-15*, London, Wallflower, 2009, pp. 146-170.

MCBRIDE, Ryan, *Fatal Spaces: Alfred Hitchcock, Fritz Lang, and the Art of Murder*, VDM Verlag Dr. Mueller e.K., United States, 2007.

BELLOUR, Raymond, "Why Lang Could Become Preferable to Hitchcock", en MCELHANEY, Joe, (ed.), *op. cit.*, pp. 33-43.

también indistintamente del género, formando parte de muchas de sus cintas estadounidenses.

En cualquier caso, la revisión de lo que se han considerado asociaciones puntuales ha sido necesaria debido al gran número de relaciones casuales entre películas, que producen confusiones, en las que se entremezcla lo narrativo con lo visual. Esto se debe a que algunas de las interpretaciones que optan por la lectura homogénea intentan buscar cualquier tipo de asociación, siendo muchas de ellas imprecisas. En este sentido, la conclusión principal de la segunda parte es que existen relaciones y puntos en común (narrativos y visuales) entre las dos etapas, pero que necesitan estar justificadas. Además, las influencias estudiadas no se reducen a una superposición o convivencia de los distintos modelos de representación fílmicos, sino que responden a confluencias o divergencias temáticas y visuales que, en algunas ocasiones, aparecen en películas pertenecientes al mismo modelo. Lo que se ha pretendido, en definitiva, ha sido indagar en los motivos y en las causas de dichas relaciones, evitando las consideradas asociaciones puntuales; problema que conlleva una revisión de teorías como la de Kracauer y todas las que se derivan de su famoso texto.